



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

CRISIS DE LA EXPERIENCIA EN *PLAY* DE SAMUEL  
BECKETT E *INVENTAIRES* DE PHILIPPE MINYANA

Informe final para optar al grado de Licenciado en Lingüística y  
Literatura con mención en Literatura

NICOLÁS LÓPEZ AWAD

Profesora guía  
Carolina Brncic Becker

SANTIAGO DE CHILE  
2019

A mi familia, por su amor incondicional.  
A mis compañeros: sin ellos ninguna formación es posible.  
A mis amigos: sin ellos toda formación es inútil.

## ÍNDICE

<b>Introducción .....</b>	<b>1</b>
<b>Primera parte .....</b>	<b>4</b>
<b>1. La crisis de la experiencia .....</b>	<b>5</b>
<b>2. La crisis del drama .....</b>	<b>10</b>
<b>3. Imprevisibles líneas de fuga .....</b>	<b>14</b>
<b>Segunda parte .....</b>	<b>21</b>
<b>Identidades en juego: <i>Play</i>. .....</b>	<b>23</b>
<b>Más que mil palabras: <i>Inventaires</i>. .....</b>	<b>32</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>40</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>43</b>

# INTRODUCCIÓN

Esta investigación explora uno de los tantos caminos que unen el arte a la sociedad. Partiendo de la tesis elaborada por Walter Benjamin a comienzos del siglo XX y revisitada por distintos autores, según la cual una de las marcas significativas de nuestro tiempo sería el agotamiento de la experiencia, se han leído dos piezas dramáticas –*Play* de Samuel Beckett e *Inventaires* de Philippe Minyana– en el contexto de algunas de las transformaciones más significativas del drama contemporáneo como expresión y reacción de dicha crisis.

El desarrollo del trabajo se encuentra dividido en dos partes. La primera de ellas se divide a su vez en tres apartados. En “La crisis de la experiencia” se delimita el concepto de experiencia que se utilizó en la investigación, a partir de la relación entre lenguaje y sujeto como sus elementos constitutivos. Se da cuenta, además, de la actualidad de la tesis de Benjamin a partir de elaboraciones teóricas más recientes, particularmente en la reflexión filosófica de Martin Jay y sociológica de Zygmunt Bauman. A partir de allí, se distinguen dos concepciones de la experiencia: como experiencia privada, prelingüística y vital (*Erlebnis*) y como experiencia pública, comunicable y lingüística (*Erfahrung*). Así, se define a la experiencia moderna como la posibilidad de transformar *Erlebnis* en *Erfahrung*. En “La crisis del drama” se argumenta que la tesis de Peter Szondi recuperada por el Grupo de Investigación de la Poética del Drama Moderno y Contemporáneo –según la cual la forma dramática dominante en la modernidad, el drama absoluto, habría entrado en crisis a partir de la segunda mitad del siglo XIX– puede leerse como correlato estético de la crisis de la experiencia, especialmente a partir de la relación personaje/discurso dramático y sujeto/lenguaje. En esta línea, se discuten las nociones tradicionales de personaje, diálogo y monólogo en relación con las transformaciones de la relación sujeto/lenguaje expuestas en el capítulo. Finalmente, en “Imprevisibles líneas de fuga” se exponen los principales desafíos que implican las poéticas de los dos autores escogidos y se da cuenta de las herramientas teóricas que se utilizaron para adentrarse en sus respectivas obras. En el caso de Samuel Beckett, se problematiza la noción de personaje dramático y la distinción monólogo/diálogo y se introducen los conceptos de voz y coralidad como posibles soluciones teóricas. En cuanto a Philippe Minyana, se discuten los alcances del uso del monólogo y las posibilidades de la caracterización realista en el contexto de las nuevas formas y funciones que estos adquieren en el drama contemporáneo.

La segunda parte consiste en el análisis dramático, textual y temático de ambas piezas dramáticas poniendo énfasis en la manera en que las innovaciones formales introducidas en torno al personaje y al discurso dramático –voz y coralidad en el caso de *Play*; monólogo y caracterización en *Inventaires*– reconfiguran la relación entre sujeto y lenguaje propia de la experiencia moderna.

Los resultados de la investigación se exponen en el apartado final titulado, según el dictado de la tradición, “Conclusiones”.

## **PRIMERA PARTE**

## 1. LA CRISIS DE LA EXPERIENCIA

En 1933 Walter Benjamin publica su ensayo “Experiencia y pobreza” en el que argumenta que tras la Primera Guerra Mundial se pudo constatar un nuevo tipo de pobreza en la humanidad, acaso más grave que la miseria material: la indigencia de toda experiencia. En esa ocasión escribía: “jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano” (168). Tres años más tarde sale a la luz “El narrador”, ensayo donde Benjamin elabora la tesis antes expuesta y da cuenta de sus consecuencias para la narrativa. Allí escribe: “Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (112). La pobreza de la experiencia es, por tanto, la pobreza del lenguaje para mediar entre el sujeto y la comunidad.

De estos dos ensayos proviene la tesis cuya exposición ocupará las primeras páginas de esta investigación<sup>1</sup>: durante el siglo XX se desarrolla y profundiza una crisis de la experiencia humana que transforma radicalmente las posibilidades de la palabra. A continuación acotaremos los significados del concepto ‘experiencia’, expondremos las principales características de su crisis y, finalmente, daremos cuenta de la vigencia de esta tesis.

### ¿Y tú me lo preguntas?

Sin duda, el concepto de experiencia es uno de los más abstrusos de todo el vocabulario filosófico. Desde el ensayo de Montaigne “La experiencia” de 1595 al libro de Giorgio Agamben *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* de 1978, pasando por el empirismo inglés y el idealismo alemán, prácticamente no ha

---

<sup>1</sup> Estos dos textos no agotan la teoría de la experiencia de Benjamin, cuya exposición acabada excede los límites de este trabajo. Su concepto de experiencia se encuentra disperso en toda su obra, desde “Sobre el programa de la filosofía venidera” de 1918, preocupado de criticar el concepto de experiencia kantiano, hasta un texto publicado un año antes de su muerte, “Sobre algunos temas en Baudelaire” de 1939, en donde se exponen las posibilidades de constituir una experiencia auténtica en un mundo regido por el *shock*. Se encuentra un estudio breve de la importancia de este concepto en la obra de Benjamin en el ensayo “Experiencia sin sujeto: Walter Benjamin y la novela” de Martin Jay.



habido filósofo que no discuta alguno de los aspectos de este concepto. Exponer todos los bemoles que ha tenido la palabra ‘experiencia’ en la historia del pensamiento occidental es una tarea titánica y, a la larga, de poco provecho para esta investigación<sup>2</sup>. Por otro lado, el análisis de su uso en el lenguaje ordinario, aunque no menos intrincado, nos ofrece un camino más amigable y con resultados más valiosos.

Martin Jay ha notado el carácter anfibológico de esta palabra pues refiere tanto a aquello que es absolutamente inexpresable a través del lenguaje como a lo comunicable por antonomasia. Imaginemos que un amigo llega de un largo viaje por un país desconocido. Cuando le preguntamos por los detalles de su viaje nos responde “no puedo contarte, es una experiencia que hay que vivir para entenderla”. La experiencia aparece aquí como una realidad que se resiste a ser elaborada lingüísticamente. Del mismo modo, tanto las experiencias místicas como las experiencias con drogas aceptan solo formulaciones asintóticas que parecen querer dar cuenta de la precariedad de las palabras para expresarlas. Por otro lado, si quisiéramos un consejo lo preferiríamos de aquél que dice tener experiencia antes que de cualquier otra persona. En este último sentido, la experiencia es aquello que está disponible para ser comunicado a través del lenguaje. Jay propone diferenciar estos dos usos utilizando el contraste que existe en el alemán entre los términos *Erlebnis* y *Erfahrung*. El primero designaría a la experiencia vital incommunicable, mientras que el segundo estaría reservado para aquella experiencia que puede ser articulada lógica y temporalmente a través del lenguaje y, por lo tanto, transmitida. La reunión de estos dos conceptos en uno solo estaría en la base de la complejidad del mismo, dando como resultado que

la experiencia es el punto nodal entre la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre la dimensión compartida que se expresa a través de la cultura y lo inefable de la interioridad individual. A pesar de ser algo que debe ser atravesado o sufrido en lugar de adquirido de una manera indirecta, no obstante puede volverse accesible para otros a través de un relato *ex post facto*, una suerte de

---

<sup>2</sup> No por ello se trata de una tarea imposible y mucho menos inútil. En *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal* del año 2005 Martin Jay expone de manera sistemática las elaboraciones más importantes de este concepto desde la filosofía griega clásica hasta el postestructuralismo.

elaboración secundaria en el sentido freudiano, que la transforme en una narrativa llena de sentido. (“La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva” *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva* 22)

La crisis de la experiencia implicará a todos los elementos importantes contenidos en esta cita: crisis del lenguaje público, de la subjetividad privada, de la dimensión compartida, de la cultura, del individuo, del relato, de la narrativa y del sentido. De todos estos conceptos existen dos de cuya relación pueden deducirse todos los demás: sujeto y lenguaje. Para esta investigación nos interesará especialmente el espacio horadado entre ambos, espacio que la crisis de la experiencia ha hecho evidente.

Para resumir, este será el máximo de simpleza con el que se podrá expresar el concepto de experiencia que utilizaremos en esta investigación: la posibilidad del sujeto de transformar *Erlebnis* en *Erfahrung* a través del lenguaje.

### **¿Quién dijo yo?**

Cuando hablamos de crisis de la experiencia nos estamos refiriendo a una fractura en el seno del mundo moderno: la relación entre sujeto y lenguaje. La dependencia de ambos términos está notablemente expuesta en el artículo de Émile Benveniste “La subjetividad del lenguaje” de 1958. Allí, el lingüista francés afirma que “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de *ego*” (181), razón por la que concluye que “Es ego quien *dice* ego” (183). Dicho de otra forma, es por medio de la deixis que el sujeto se da forma a sí mismo como ser de discurso, en tanto que se (re)presenta a sí mismo inserto en un tiempo, un espacio y un ‘yo’. De allí que el concepto de experiencia tal y como se configura en la modernidad –tal y como se comienza a resquebrajar a comienzos del siglo XX– no pueda prescindir del potencial del lenguaje para articularse. Como bien lo vería Jean-François Lyotard algunos años después que Benveniste:

La experiencia es una figura moderna. Requiere en primer lugar de un sujeto, la instancia de un ‘yo’, alguien que habla en primera persona. Necesita un arreglo temporal del tipo: Agustín, Confesiones, libro XI (obra moderna como pocas), donde la visión del pasado, el presente y el futuro está siempre tomada desde el punto de

vista de una inasible conciencia presente. (Lyotard cit en Jay “Roland Barthes y los trucos de la experiencia” 161)

Lo que está en juego en la crisis de tal concepción es la posibilidad de que quien dice ‘yo’ no sea realmente ‘yo’. La autoridad del ‘hombre de experiencia’, su capacidad de dar consejo, queda mermada no solo ante sus pares, sino también ante sí mismo en tanto que reconoce sus palabras como ajenas y su biografía como relato.

Ante tal declive de la experiencia subjetiva y lingüística (como posibilidad de transformación de *Erlebnis* en *Erfahrung*), algunos autores han buscado elaborar un concepto de experiencia que pueda prescindir del sujeto (Jay “La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva” 32; cf. Agamben *Infancia e Historia* 59-74). Obras como *El Lazarillo de Tormes* (1554), *Robinson Crusoe* (1719) o *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister* (1795) habrían sido imposibles sin una concepción fuerte de la experiencia subjetiva; habrá que ver –en parte esa es la tarea de esta investigación– qué y cómo puede escribirse bajo el paraguas de estas nuevas concepciones de la experiencia.

## **Coda**

*En ocasiones la psicología social y la sociología dan en construir conceptos que sólo más tarde se confirman plenamente empíricos* (Adorno “Educación después de Auschwitz” 86)

La tesis de que la experiencia está en crisis nació como consecuencia de la Primera Guerra Mundial y frente a la inminencia de la Segunda Guerra Mundial. Varios años después de estos acontecimientos, en un mundo en el que, por ahora, reina la paz para la mayoría de los pueblos, la experiencia no ha hecho otra cosa que seguir desintegrándose. Quizá la mejor comprobación de este hecho se encuentra en el análisis de la sociedad contemporánea propuesto por Zygmunt Bauman en su obra *Modernidad Líquida* del 2001. Si bien en este libro no se hace alusión a la tesis de Benjamin, bien puede leerse como la expresión de su consolidación.

La idea central de Bauman es que después de las guerras mundiales se habría abierto una brecha insalvable entre los individuos y la comunidad por medio de la

aceleración del proceso de liquidificación social propio de la modernidad. Como consecuencia, el proceso de construcción individual se encuentra “endémica e irremediablemente indefinido, no dado de antemano, y tiende a pasar por numerosos y profundos cambios antes de alcanzar su único final verdadero: el final de la vida del individuo” (Bauman 13). La definición del sujeto ya no puede ser negociada en sociedad a través del lenguaje pues este se ha vuelto meramente una herramienta de intercambio de información; la palabra ha perdido su valor colectivo.

A la objeción de que todavía hoy se publican textos autobiográficos y de autoayuda, investidos ambos con la aparente autoridad de la experiencia, habría que responder con el cuidadoso análisis que hace Bauman de los *chat-shows*. Según el sociólogo, el resultado de este tipo de espectáculos es la legitimación pública del lenguaje privado, sin que por ello este se transforme en un lenguaje público:

Lo que se nombra –incluso los sentimientos más secretos, personales e íntimos– sólo es adecuadamente nombrado si los nombres elegidos circulan públicamente, si pertenecen al lenguaje compartido y público y son comprendidos por las personas que se comunican a través de él. . . . Sus problemas privados –y, por lo tanto, también los míos, semejantes a los de ellos– *pueden discutirse en público*. Y no porque se conviertan en *temas públicos*: en realidad se discuten precisamente en su calidad de temas privados, y por más que se hable de ellos no cambiarán de categoría (74-5)

De tal suerte, cualquier discurso sobre la experiencia pierde su autoridad al momento de ser pronunciado, pues “cuando las autoridades son muchas, tienden a cancelarse entre sí, y la única autoridad efectiva es la de quien debe elegir entre ellas” (Bauman 70). La excesiva exposición de lo privado en ausencia de una articulación colectiva –sin la cual el deseo de un Lazarillo de Tormes de que de su historia personal se pueda “sacar della algún fruto” (5) es irrealizable– vacía por completo el lenguaje de la experiencia.

## **2. LA CRISIS DEL DRAMA**

A finales del siglo XIX se producen cambios decisivos en la forma dramática que había dominado el drama europeo moderno. El agotamiento de la concepción aristotélico-hegeliana, es decir, del drama como conflicto intersubjetivo dispuesto en una forma orgánica orientada causalmente, da lugar a la exploración de nuevas posibilidades formales y de contenido. Tal proceso fue estudiado por Peter Szondi en su *Teoría del drama moderno (1880-1950)* de 1954 bajo el concepto de ‘crisis del drama absoluto’. Esta propuesta teórica fue retomada recientemente por el *Groupe de Recherche sur la Poétique du Drame Moderne et Contemporain* (Grupo de Investigación de la Poética del Drama Moderno y Contemporáneo) dirigido por Jean Pierre Sarrazac, cuyos aportes teóricos más significativos se encuentran reunidos en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* del año 2005.

Una premisa central para esta investigación es que la crisis del drama es el correlato estético de la crisis de la experiencia. Para dar cuenta de esto definiremos las características principales de la crisis del drama, mostraremos su conexión con la crisis de la experiencia y, finalmente, acotaremos los elementos de ambas crisis que nos interesarán en esta investigación.

### **La caída del drama absoluto**

Como ya señalamos, la forma dramática que entra en crisis a finales del siglo XIX es la llamada ‘drama absoluto’ por Szondi. La característica definitoria de este tipo drama es su carácter autónomo y autocontenido que excluye cualquier tipo de influencia exterior, ya sea de los espectadores, de los actores o del mismo autor (Szondi 74-5). Para cumplir con esta condición son tres los elementos que deben determinarse de manera absoluta: tiempo, conflicto y acción. El primero ha de ser absolutamente presente, el conflicto absolutamente interpersonal y vehiculado por el diálogo y, finalmente, la acción absolutamente suceso, es decir, siempre motivada y nunca casual.

Para Szondi las obras de Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann representan la crisis de estos tres elementos. En la obra de estos autores el tiempo puede volcarse hacia el pasado, proyectarse hacia el futuro o simplemente diluirse en la ensoñación; la acción puede ser accesoria, estática o casual; finalmente, el conflicto

interpersonal puede tornarse profundamente íntimo y personal. (Szondi 133-5). Por otro lado, Sarrazac reformulará esta concepción de la crisis del drama al describirla como la crisis de la fábula, del personaje, del diálogo y de la relación escenario-platea (“Introducción. Crisis del drama” 39).

Tanto Szondi como Sarrazac ven en la crisis del drama un campo fermentado para el surgimiento de nuevas formas dramáticas. Así, lejos de constituirse como la clausura del género, la crisis de la forma absoluta lo abre a “imprevisibles líneas de fuga” (Sarrazac 32). El estudio y comparación de algunas de estas líneas será la tarea de esta investigación.

### **De la experiencia al drama**

Cualquiera que quiera transitar por los oscuros caminos que unen al arte con la sociedad encontrará a su paso la tentación de excederse en la atribución de causas y consecuencias. Para estos incautos la estadística nos ha provisto de un concepto inmensamente útil, a saber, el de correlación. Dos variables están en correlación cuando varían sistemáticamente entre sí, sin necesidad de que exista una relación de causalidad entre ambas. La manera en que el arte y la sociedad se condicionan no puede ser descrita sino bajo la idea de correlación, pues no se puede dar nunca con una regla general que la determine. No se puede definir la cantidad exacta en que interviene la estructura económica, la política, la psicología individual o las biografías personales en la creación de una obra artística; su lugar es siempre el de la intersección entre cultura y vida, sociedad e individuo y, para el caso de la literatura, lengua y habla.

Dicho esto, la conexión que vemos entre la crisis de la experiencia es, precisamente, de este tipo. La relación se encuentra ya sugerida por Szondi al afirmar que la aparición del drama absoluto se debe al hundimiento de la cosmovisión medieval y al surgimiento del hombre renacentista, aquél para el que “El ámbito «intermedio» aparecerá como la dimensión esencial de su existencia . La libertad y el vínculo, la voluntad y la capacidad de decisión pasaron a convertirse en los ejes cardinales de su existencia” (73).

Si este es el hombre que ve surgir el drama absoluto, el que lo ve caer debe ser, por fuerza, un hombre para el que el ámbito intermedio ya no es del todo posible. La crisis del drama que Szondi considera como la desagregación entre sujeto y objeto en la forma

dramática es, por tanto, la crisis del hombre que se definía a sí mismo en el vínculo que unía su subjetividad y su agencia al resto del mundo.

Más explícita aún es la relación que establece Jean Pierre Sarrazac. Para el teórico francés la crisis del drama teorizada por Szondi es “una respuesta a las nuevas relaciones que establece el hombre con el mundo y la sociedad” (22). El signo que determina esta nueva relación sería la separación del hombre: separación de los otros, del cuerpo social, de Dios, de sí mismo y de su propio presente (*loc.cit*).

Lo que para Szondi podría entenderse como la caída del hombre moderno y lo que para Sarrazac constituye su separación, eso es lo que hasta aquí hemos estado llamando crisis de la experiencia. Y es precisamente esta crisis la que subterráneamente se expresa en la crisis del drama absoluto.

### **Sujeto-lenguaje / Personaje-discurso**

Como ya señalamos, la idea de correlación es fundamental para entender la manera en que el arte expresa conflictos sociales. Para el caso que estudiamos, la correlación que más nos importa es la que puede establecerse entre la relación que prima en la sociedad entre lenguaje y sujeto y la relación que prima en la forma dramática entre personaje y discurso dramático.

Del mismo modo en que Benveniste definía el estatuto lingüístico de toda subjetividad, el personaje dramático siempre ha sido, según la acertada fórmula de Robert Abirached, un “ser de palabras” (*La crisis del personaje en el teatro moderno* 26), es decir, un ser definido por lo que dice y dicen de él. Y del mismo modo en que lo que se juega en la crisis de la experiencia, más que la posibilidad de decir ‘yo’, es la posibilidad de que ese ‘yo’ sea realmente ‘yo’, el problema de la crisis del drama es que las ‘palabras’ reunidas bajo un mismo signo lleguen a constituirse realmente como un personaje, como un ‘ser’.

El discurso dramático por medio del cual el personaje moderno se mostraba era el diálogo. Incluso cuando el diálogo expresaba las mentiras más malintencionadas posibles, dejaba siempre entrever la transparencia del lenguaje como una posibilidad. Podía decirse la verdad y, sin embargo, se elegía decir la mentira precisamente porque el lenguaje estaba investido de la autoridad suficiente como para que esa mentira se entendiera como verdad. El diálogo del drama contemporáneo puede resistirse a la verificación porque su estatuto

privilegiado como vehículo comunicativo entre personajes se ha suspendido. Esto no quiere decir que el diálogo haya cedido toda su importancia al monólogo, aunque es evidente que este último ha ganado terreno. No, lo que ha cambiado es la necesidad de que diálogo y monólogo representen dos extremos de una serie de dicotomías: social y personal, exterior e interior, apariencia y realidad, etcétera. Liberados de sus responsabilidades en aquel juego de roles, tanto el diálogo como el monólogo han encontrado nuevos caminos<sup>3</sup>

En el momento en que el sujeto se ve desposeído de su propio lenguaje, también el personaje transforma su relación con la palabra. Tras la crisis del drama, la estrecha complicidad entre personaje y discurso dramático, cuya expresión más convencional era el *decorum*, se termina. En el drama contemporáneo asistimos a la posibilidad de que un personaje esté atravesado por más de un discurso, o bien, a la de que un discurso nunca llegue a configurarse como un personaje sino metonímicamente como una voz (Jolly y Moreira da Silva “Voz” 226-30; cf. Sarrazac “El impersonaje. Una relectura de la crisis del personaje”)<sup>4</sup>.

En síntesis, tanto la noción de personaje como su relación con el discurso dramático se han transformado en el drama de manera análoga a la transformación sufrida por el sujeto y su relación con el lenguaje como consecuencia de la crisis de la experiencia. La forma dramática que entra en crisis, aunque inmensamente rica en cada una de sus actualizaciones, encuentra sus rasgos definitorios en la idea de drama absoluto propuesta por Szondi. Tras su caída no encontramos una sola forma hegemónica sino una explosión de múltiples soluciones que vale la pena estudiar en sus particularidades.

---

<sup>3</sup> Para el caso del diálogo puede encontrarse un compendio de sus principales transformaciones en el volumen dirigido por Jean-Pierre Ryngaert *Nuevos territorios del diálogo* del año 2005. En cuanto al monólogo, no se ha realizado todavía una tarea de similar magnitud. La breve entrada “Monólogo” en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (Hausebi y Heulot 137-41) es la reflexión más completa con la que contamos hasta el momento.

<sup>4</sup> En *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición* de Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon del año 2006 se encuentra una revisión general de las principales transformaciones sufridas por el personaje en el drama contemporáneo.



### 3. IMPREVISIBLES LÍNEAS DE FUGA

Lejos de constituirse como un simple cambio de paradigma, el fenómeno que estudiamos en esta investigación, tanto en su vertiente social como estética, consiste en la anulación por abundancia de la idea misma de paradigma. En particular, el estudio del drama contemporáneo debe abordarse atendiendo a pequeñas constelaciones de autores afines, cuando no a las poéticas individuales de cada autor, antes que a una sola lectura de época.

En esta investigación nos ocuparemos de comparar las propuestas autoriales elaboradas por Samuel Beckett en *Play* (1963) y Philippe Minyana en su obra *Inventaires* (1987) a partir de la relación personaje/discurso dramático y sujeto/lenguaje en el contexto de la crisis del drama y la crisis de la experiencia. Dicho de otra forma, lo que nos interesará será responder a la pregunta ¿Qué tipo de experiencia, entendida esta como punto de intersección entre sujeto y lenguaje, puede surgir de las formas del personaje y del discurso dramático que aparecen en estas obras? La interrogante es atingente en tanto que ambas obras ponen en escena a personajes que intentan reconstruir su experiencia subjetiva vivida (*Erlebnis*) a partir de un discurso dramático que la pueda expresar como experiencia articulada (*Erfahrung*).

Antes de entrar de lleno a responder esta interrogante a partir del análisis de las obras, tarea a la que está dedicado el Segundo Capítulo de esta investigación, es necesario delinear el contexto autorial en que las piezas se insertan, anticipar los principales desafíos teóricos que estas poéticas plantean y ofrecer las herramientas teóricas utilizadas para hacerse cargo de estos.

#### **Samuel Beckett y Philippe Minyana: poéticas y desafíos.**

*Play* aparece en un momento de la poética de Samuel Beckett que difícilmente podría definirse con otra palabra que no sea ‘transición’. Tras sus dos primeras grandes obras dramáticas de la década del cincuenta, *Waiting for Godot* (1952) y *Endgame* (1957), es posible constatar una tendencia pronunciada hacia el minimalismo en la forma dramática en tanto que se reduce considerablemente la fisionomía del personaje –su caracterización psicológica, su profundidad de carácter, su posibilidad de agencia y movimiento– y se concentra al máximo la dimensión semántica del espacio. Beckett pone

a dieta al drama de todo lo que excluya su principal preocupación filosófica y estética: la posibilidad del lenguaje.

Al estudiar la narrativa beckettiana en *Beckett, el infatigable deseo* de 1995, Alain Badiou ve un cambio significativo en los temas tratados por el autor a partir de la década de los sesenta. Las obras anteriores a esta fecha se centrarían fundamentalmente en tres problemas: el movimiento, el ser y el lenguaje (17). Así, las preguntas fundamentales a la que el autor buscaría responder serían ¿A dónde iría si pudiese ir? ¿Qué sería si pudiese ser? ¿Qué diría si tuviese una voz? (*loc.cit*). A partir de los sesenta se incluiría el problema del ‘otro’, añadiéndose así la pregunta ¿Quién soy yo si existe el otro? (12). Esta caracterización es, sin embargo, menos aplicable a la dramaturgia beckettiana<sup>5</sup>.

Quizá un mejor acercamiento temático y formal sería el propuesto por Paul Lawley. Para este crítico, las obras de este periodo –*Krapp’s Last Tape* (1958), *Happy Days* (1961) y *Play* (1963)– pueden leerse bajo el rótulo de *stages of identity* (una traducción imprecisa sería “representaciones escénicas de la identidad”). El tema central de estas piezas sería el problema de la identidad, mientras que su principal transformación formal sería el paso de una forma predominante dialógica a una eminentemente monológica (“Stages of identity: from Krapp’s Last Tape to Play” 88). Sin embargo, como el mismo Lawley advierte, al mismo tiempo que el discurso monológico es predominante, estas obras presentan la paradoja de tener más de un personaje, o en el caso de *Krap’s Last Tape*, más de una voz en escena.

En cuanto al personaje dramático, es posible constatar un esfuerzo sistemático por parte de Beckett de reducirlo a su mínima expresión. Ya en *Happy Days* el personaje va perdiendo progresivamente su capacidad de movimiento: Winnie comienza la obra con medio cuerpo enterrado y termina cubierta hasta el cuello. En *Play* esta reducción se radicaliza: los personajes se encuentran depositados en urnas y no son dueños de sus turnos de habla. Años más tarde Beckett escribiría *Not I* (1972), obra en la que el único personaje en escena se encuentra reducido tanto física como onomásticamente a una simple boca.

---

<sup>5</sup> Tanto en *Waiting for Godot* como en *Endgame*, ambas de los cincuenta, el tema del otro es fundamental, lo que puede comprobarse en las parejas antinómicas que constituyen los personajes de estas obras.

En comparación a Beckett, el desarrollo de la poética de Philippe Minyana es más fácil de trazar pues ha sido descrita por él mismo en un artículo del año 2008 titulado “L’écrit”. Allí, Minyana divide su trabajo en tres grandes periodos. Un primero, durante los ochenta, caracterizado por el uso del monólogo, el exceso lingüístico y la verborrea. Luego, durante los noventa, experimentaría un viraje hacia el minimalismo, la dispersión y la fragmentación. Además, en este periodo renuncia al uso de nombres propios que había caracterizado su producción anterior. Finalmente, a partir de los 2000 comienza una etapa de exploración onírica que lo acerca al surrealismo y en la que retoma el uso de nombres propios, aunque esta vez provistos de una fuerte carga simbólica (*passim*). La obra de la que nos ocuparemos pertenece al primer periodo descrito.

La utilización del monólogo por parte de Minyana no es asimilable con el monólogo tradicional. Como ya señalábamos, uno de los grandes cambios que se ha producido en el drama contemporáneo en relación al discurso dramático es la problematización de la dicotomía diálogo/monólogo. Por ello, el habla de los personajes de este primer periodo de Minyana parece estar al servicio de algo más que la mera exposición de información; de verborreica a musical, la palabra termina por devenir objeto de interés por sí misma.

En cuanto a sus personajes, el principal desafío a abordar es la existencia de un realismo de otro signo distinto del decimonónico. Tanto en *Chambres* como en *Inventaires*, sus obras más representativas de los ochenta, Minyana elaboró a sus personajes basándose en entrevistas realizadas a personas reales. El contenido de estas entrevistas se mantiene relativamente intacto por lo que estos personajes se nos aparecen con un trasfondo social de género, etario, histórico y biográfico aparentemente bien definido. En las historias de estas personas Minyana ve el heroísmo de la cotidianidad: “Les Médée et Antigone, s’appellent aujourd’hui Arlette ou Monique . . . Elles deviennent alors comme des archétypes humains éternels et universels”<sup>6</sup> (“L’écrit” 117).

Sin embargo, la elocución de este contenido es transformada considerablemente por parte del autor:

---

<sup>6</sup> “Las Medea y Antígona de hoy en día se llaman Arlette o Monique . . . Ellas se vuelven arquetipos humanos eternos y universales” (trad. propia).

. . . il faut orchestrer les monologues ensemble, en faire une partition qui devienne un projet artistique et non un projet sociologique (ou psychologique). Il ne s'agit pas d'avoir de la compassion pour ces pauvres femmes qui tuent leur enfant car elles ne peuvent l'élever mais plutôt d'en faire des figures théâtrales évidentes. Ici la fiction est à nouveau invitée mais elle a besoin d'organisation, elle a besoin d'une langue très travaillée, d'un art.<sup>7</sup> (*loc. cit.*)

Como bien lo vio Noëlle Renaude en la introducción a la primera edición de *Chambres, Inventaires, André* de 1993: “[les personnages de *Chambres, Inventaires et André*] Ils sont exclusivement ce qu'ils émettent”<sup>8</sup> (7). Como consecuencia, los personajes de Minyana se nos aparecen al mismo tiempo como *demasiado* reales y *exclusivamente* ficcionales.

En síntesis, ambas poéticas autoriales exhiben desafíos para el análisis dramático del discurso dramático y los personajes. En el caso de Beckett, el problema de la hibridez del diálogo/monólogo y la reducción del personaje es central. En el de Minyana, la utilización del monólogo más allá de su función tradicional y el problema de la caracterización realista.

### **Aparato teórico**

Bien sabemos que la complejidad discursiva de este tipo de innovaciones formales no son del todo reductibles a la teoría. Las herramientas que esta entrega pueden servir para adivinar la entrada al texto, pero el camino del análisis debe recorrerse en solitario, de espaldas a ese acceso. Dicho esto, los conceptos teóricos que introduciremos a continuación funcionan como punto de partida y no de llegada para el análisis e interpretación de las obras.

---

<sup>7</sup> “. . . es necesario orquestar los monólogos en conjunto para hacer una partitura que se convierta en un proyecto artístico y no sociológico (o psicológico). No se trata de tener compasión por estas pobres mujeres que matan a sus hijos porque no pueden criarlos, sino más bien de transformarlas en figuras teatrales evidentes. Aquí se invita nuevamente a la ficción, pero esta necesita de organización, necesita de un lenguaje muy trabajado, de un arte” (trad. propia).

<sup>8</sup> “[Los personajes de *Chambres, Inventaires y André*] son exclusivamente aquello que emiten” (trad. propia)

Para el caso del discurso dramático en Beckett es fundamental considerar el aporte teórico de Manfred Pfister en *The Theory and Analysis of Drama*. Para el teórico alemán, el diálogo y el monólogo no son conceptos discretos, sino continuos. Entre ambas formas discursivas existen modalidades intermedias que dependen del grado de discrepancia, la direccionalidad, la presencia de uno o más figuras en escena, entre otras características. Es decir, pueden existir tanto diálogos con tendencia monológica como monólogos con tendencia dialógica (127). En el contexto de las dramaturgias contemporáneas, estos lugares intermedios son revisitados constantemente, por lo que no es extraño que la teoría les haya prestado especial atención. En este sentido, y atendiendo a la especificidad del discurso dramático de *Play*, es particularmente interesante el concepto de ‘coralidad’ propuesto por Sarrazac y reseñado por Martin Mégevand en *Nuevos territorios del diálogo* de la siguiente forma:

disposición particular de las voces que no emplean el diálogo o el monólogo, al requerir de una pluralidad (un mínimo de dos voces), evita los principios del dialogismo, particularmente la reciprocidad y la fluidez de las réplicas, en beneficio de una retórica de la dispersión (atomización, parataxis, estallido) o del trenzado entre diferentes hablas que se responden musicalmente (intermitencia, superposición, ecos y/o todos los efectos de la polifonía) (40)

Para Mégevand el surgimiento de la coralidad tiene directa relación con lo que en esta investigación hemos estudiado como la crisis de la experiencia:

la coralidad nace ahí donde el coro ya no puede –por diversas razones que aún deben precisarse (fin de las utopías y de las ideologías, disolución de la comunidad en comunidades)– permanecer en los escenarios occidentales (*loc. cit*)

En cuanto a los desafíos del discurso dramático en Minyana, no existe a la fecha un estudio teórico que se haga cargo sistemáticamente de todas las transformaciones que ha sufrido el monólogo en el drama contemporáneo. Con todo, el aporte de Françoise Heulot y Kristin Hausbi en la entrada ‘Monólogo’ del *Léxico del drama moderno y*

*contemporáneo* tiene de profundidad lo mismo que carece de exhaustividad. Para las autoras, el monólogo contemporáneo ya no cumple su función tradicional, eminentemente épica, sino que se ha convertido en “el espacio abierto de una palabra en busca de interlocutor o en el universo cerrado de una comunicación imposible” (137). Esto permite la expresión de una subjetividad íntima que, sin embargo, “tropieza contra los límites del silencio o desemboca en una corriente de discurso cuya retórica ha dejado lugar a la musicalidad que el otro parece interrumpir de manera casi arbitraria (*loc. cit.*). Esta reflexión es fundamental al momento de considerar el lugar del sujeto en este nuevo uso del monólogo en el drama contemporáneo en general y en la obra de Minyana en particular.

Con respecto al personaje beckettiano, un acercamiento posible es a partir del concepto de ‘voz’ propuesto por Geviève Jolly y Alexandra Moreira da Silva en el ya referido *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Si el personaje decimonónico se constituía como una entidad sicologizada cuya palabra estaba directamente ligada a su agencia dramática, es decir, a su capacidad de tomar decisiones y de hacer cosas con palabras, por usar la famosa fórmula de J.L Austin, el personaje contemporáneo pone en primer plano la materialidad fónica del habla y la densidad de su palabra. No es ya *personaje*, sino simplemente una ‘voz’ en escena.

Finalmente, el problema del realismo en los personajes de Minyana debe abordarse desde la relación misma entre teatro y realidad. Tema intrincado como ningún otro, no podemos tocarlo sino de manera tangencial y funcional para esta investigación. Para Roland Barthes, una de las características definitorias de la narrativa realista decimonónica es su búsqueda de un ‘efecto de realidad’, es decir la necesidad de eliminar las barreras entre significante y referente. Se reemplazan así las normas del discurso por las normas de la realidad. De este modo, en el realismo aparecen elementos cuya única función es comunicar “yo soy real” (188). Contrástese esta propuesta con la reflexión de Ryngaert y Sermon sobre las caracterizaciones realistas en el drama contemporáneo:

la escena se afirma más como un espejo deformante que como el reflejo de un mundo, como una reconfiguración singular, si no experimental, de algún aspecto de

lo real, que sustituye la lógica de lo verosímil por un orden de coherencia propio a su poética (83)

Mientras que el ‘efecto de realidad’ del realismo decimonónico buscaba anular la distancia entre significante y referente, lo que podría llamarse un realismo contemporáneo devuelve al lenguaje su lógica propia, es decir, la del significante. Por mucho que el contenido del discurso de los personajes de *Minyana* esté tomado completamente de la realidad, su intención no es copiar lo real, sino traducirlo al lenguaje dramático (cf. Feral *Acerca de la teatralidad* 31).

## SEGUNDA PARTE



A continuación, se ofrecen dos análisis textuales, dramáticos y temáticos de *Play* de Samuel Beckett e *Inventaires* de Philippe Minyana. Para cada una de estas obras se ha escogido como clave de lectura su título y los alcances que esta palabra puede tener más allá del contexto interno de cada pieza. A fuerza de perder algo de rigor filológico, incluir elaboraciones teóricas que muy probablemente los autores no tuvieron en consideración al momento de titular sus obras permitió iluminar algunos puntos ciegos de la interpretación que una lectura meramente analítica no hubiese propiciado. Con todo, el énfasis está puesto en cómo las innovaciones formales introducidas en torno al personaje y al discurso dramático reconfiguran la relación entre sujeto y lenguaje propia de la experiencia moderna.

## IDENTIDADES EN JUEGO: *PLAY*.

Nuestro punto de partida ha de ser una palabra –‘juego’– cuya importancia va más allá del título de *Play*. Debe tenerse en consideración el campo semántico de esta palabra en inglés y francés, los dos idiomas en que Beckett escribió y publicó la obra. En inglés, el sustantivo *play* significa tanto ‘juego’ como ‘obra de teatro’, al mismo tiempo que el verbo *to play* significa tanto ‘jugar’ como ‘interpretar’ o ‘actuar en una obra de teatro’. En francés solo se mantiene esta dilogía en el verbo *jouer*, utilizado tanto para ‘jugar’ como para ‘interpretar’ o ‘actuar en una obra de teatro’, mientras que el sustantivo *jeu* está reservado solo para la acepción ‘juego’. Por esto, creo que, al traducir su obra al francés, Beckett optó por el título *Comédie*, pues en esta palabra de campo semántico similar a la española ‘comedia’ se conserva tanto la liviandad del juego como la relación con el teatro. Esta hipótesis es aún más plausible si se tiene en consideración que la primera publicación de *Play* se hizo en lengua alemana con traducción de Erika y Elmar Tophoven al cuidado del autor como *Spiel*, palabra de características análogas a *jouer* (el verbo *spielen* significa tanto ‘jugar’ como ‘actuar’, pero *Spiel* refiere solo a ‘juego’ u ‘actuación’, mientras que *Schauspiel* refiere específicamente a ‘obra de teatro’). Con esta breve revisión, creo establecida la importancia que le otorgó al autor a que el título de la obra abarcara ambos campos semánticos, el del juego y el teatro.

¿En qué consiste exactamente la dimensión del juego en esta obra y qué nos dice esto sobre su estructura? Permítaseme una pequeña digresión antes de responder a esta pregunta atendiendo directamente al análisis del texto.

\*

Quisiera recuperar la oposición entre juego y rito propuesta por Claude Lévi-Strauss en su célebre trabajo *El pensamiento salvaje* de 1962. Allí el antropólogo francés anotaba:

Como la ciencia, el juego produce acontecimientos a partir de una estructura: se comprende, entonces, que los juegos de competencia prosperen en nuestras sociedades industriales; en tanto que los ritos y los mitos, a la manera del *bricolaje*, descomponen y recomponen conjuntos de acontecimientos y se valen como de otras

tantas piezas indestructibles, con vistas a ordenamientos estructurales que habrán de hacer las veces, alternadamente de fines y de medios (59)

Es decir que, mientras el ritual crea estructura a partir del acontecimiento, el juego crea acontecimiento a partir de la estructura. Esta diferencia se hace particularmente sensible si se tiene en cuenta la estrecha relación entre rito y teatro. Ya sea por la genealogía que establece al rito como origen del teatro, por la cercanía del teatro y el rito en la Grecia clásica, por el resurgimiento del teatro en la Edad Media de la mano de los ritos católicos, o bien por la transformación del teatro en un rito secular, ambos conceptos aparecen ligados en diversas épocas históricas. Si nos tomamos en serio esta relación, entonces es posible pensar que el surgimiento de estructuras dramáticas como la del drama absoluto se asemejan a la labor del rito, en tanto que ‘descomponen’ la experiencia (*Erlebnis*) y la ‘recomponen’ como experiencia (*Erfahrung*). De este modo, el teatro moderno ocuparía el lugar que el rito va perdiendo progresivamente: el de dar forma a la experiencia.

Teniendo esto en consideración, creo que el hecho de que esta obra se reconozca desde el título como ‘juego’ nos abre una interesante reflexión. En ella, será la estructura del juego, dada de antemano, la que configurará los acontecimientos y no al revés. De esta manera, las identidades de los personajes son ‘puestas en juego’ desde el comienzo, es decir, son producidas contingentemente por la estructura dramática en tanto que figuras dramáticas y, por tanto, cuestionadas como identidades, como contenedores de una experiencia.

Aquí, asistimos a una dinámica fijada de antemano por reglas que, aunque desconocidas, regularán las intervenciones de las figuras dramáticas y darán forma a una situación y no ya a una acción. Veamos, entonces, en qué consiste esta ‘puesta en juego’.

\*

Las reglas del juego son las siguientes: cada vez que la luz enfoque a una de las cabezas que sobresalen de las urnas (de izquierda a derecha, W1, M y W2) estas deberán comenzar a hablar en un tono inexpresivo y a un tempo acelerado. La luz deberá ser conducida por un foco único que alternará arbitrariamente entre una y otra cabeza.

La obra puede dividirse en dos grandes bloques que el mismo autor llamó *narration* y *meditation* (Esslin 44). En la primera vemos una predominancia del discurso épico-narrativo por parte de las tres figuras en escena. El contenido de las intervenciones gira en torno al relato de un triángulo amoroso, una historia estereotipada de infidelidad. En cuanto a la segunda parte, es posible constatar una predominancia del discurso dramático que tiende constantemente hacia la reflexión en torno a la situación en que se encuentran las figuras; ‘¿Por qué estamos aquí?’, ‘¿Por qué tenemos que hablar?’ ‘¿Qué hay después de esto y qué hubo antes?’ son, quizá, las preguntas que orientan el contenido de esta *meditation*. Centrémonos, de momento, en la manera en que estas figuras dramáticas son ‘puestas en juego’ al interior de la estructura dramática recién descrita.

Las nociones de ‘voz’ y ‘coralidad’ que introdujimos en el capítulo anterior se nos aparecen ahora como necesarias para designar la dinámica en que estas figuras dramáticas se desenvuelven. Son ‘voces’ y no personajes porque su palabra –rápida, intempestiva e inexpressiva– está al servicio de sí misma y no de una psicología individual. Veamos al menos dos consecuencias de esta última afirmación.

En primer lugar, la construcción de estos personajes carece de vocación referencial. Tomemos, por ejemplo, la caracterización onomástica: W1, M y W2 (muy probablemente *woman 1*, *male* y *woman 2*) son las siglas con las que se identifica a cada voz. Se trata de un arreglo puramente funcional en donde la etiqueta de género no representa un encuadramiento social, sino una asignación dentro de una estructura preconcebida, a saber, la del triángulo amoroso. Del mismo modo, la numeración funciona tanto como signo diferenciador como signo de subordinación dentro de la estructura: W1 es la ‘primera mujer’ en cuanto a su relación con M y W2 es la ‘segunda’. Como se ve, es posible identificar aquí la estructura del juego en tanto que oposición al rito, pues son las reglas de la estructura las que hace surgir el acontecer de estas figuras y no viceversa.

En segundo lugar, la reducción del personaje a voz implica algo más que la mera renuncia a la referencialidad. Al otorgarle un estatuto privilegiado a la palabra –esto es, no solo como instrumento de mediación comunicativa entre subjetividades (diálogo tradicional) o de desdoblamiento reflexivo de una subjetividad única (tarea generalmente otorgada al monólogo), sino que como fin en sí mismo– es el lenguaje el que aparece al centro de la reflexión. En el caso de *Play* esta reflexión está inserta en un ámbito mayor

que recorre toda la pieza: el de la relación entre el lenguaje y la condición humana. Ya desde la caracterización inicial estas figuras se encuentran notablemente reducidas en su humanidad. Solo rostro y voz nos ayudan a distinguir que lo que hay en escena es algo más que un objeto. “Faces so lost to age and aspect as to seem almost part of urns. No masks.”<sup>9</sup> (310) se lee en la didascalia inicial. Aquí, la edad avanzada cumple más una función simbólica que referencial; no se trata simplemente de ancianos, sino de rostros que llevan inscritos el desgaste del tiempo y las consecuencias que este produce en el cuerpo humano. Al prescribir la ausencia de máscaras se enfatiza que lo que hay en escena es una humanidad –aunque reducida hasta prácticamente su grado cero– y no un objeto humanizado. En la misma línea, la voz aparece privada de los elementos expresivos como el tono y el timbre, ambas marcas de subjetividad. Sumado a esto, el hecho de que el discurso de las figuras esté forzado por el foco –“Their speech is provoked by a spotlight” (*loc. cit.*)<sup>10</sup>– genera una heteronomía de la voz que desposee a las figuras de su propia palabra. Lo ya dicho: en *Play*, el lenguaje no es un instrumento de intercambio comunicativo ni tampoco remedo de un yo interior. Lo primero porque, como veremos a continuación, el tipo de intercambio que se establece entre las voces en escena no es dialógico, sino analógico; lo segundo porque, en mi lectura, uno de los ejes centrales de la pieza es el reemplazo del lenguaje expresivo por el lenguaje como expresión en sí mismo.

En cuanto al concepto de coralidad, en *Play* se trata tanto de un elemento formal como de contenido. Aunque orquestadas musicalmente entre sí, las voces no alcanzan a fundirse en una colectividad armónica (un coro propiamente tal) ni a diferenciarse lo suficiente como para erigirse como subjetividades totalmente autónomas. Veamos cómo funciona esta dinámica. Durante la primera parte, *narration*, las voces se mantienen fijadas en el rol dramático que tienen asignado dentro del triángulo amoroso: W1 es la mujer celosa, M el infiel y W2 la *mistress*. El principal objeto del discurso de los personajes será el relato de la historia común que los une. Sin embargo, este relato no es unívoco y en más de una ocasión los hechos apuntados por cada voz parecen contradecirse. Estas diferencias se acentúan a través de la musicalidad del discurso dramático que establece verdaderos

---

<sup>9</sup> “Los rostros están tan deteriorados por la edad y por su aspecto que parecen formar parte de las urnas. Sin embargo no llevan máscaras” (384). De aquí en adelante todas las traducciones serán tomadas de la traducción citada en la bibliografía.

<sup>10</sup> “Los parlamentos de los personajes son provocados por un foco.” (*loc. cit.*).

ecos entre las intervenciones de cada voz. Veamos un ejemplo que aparece apenas se da inicio a la primera parte:

W1: I said to him, *Giver her up*. I swore by all I held most sacred-

[*Spot from w1 to w2*]

W2: One morning as I was sitting by the open window she burst in and flew at me. *Give him up*, she screamed, he's mine. Her photographs were kind to her. Seeing her now for the first time full length in the flesh I understood why he preferred me.

[*Spot from w2 to M*]

M: We were not longer together when she smelled the rat. *Give up that whore*, she said, or I'll cut my throat –[*Hiccup.*] pardon-so help me God. I knew she could have no proof. So *I told her I did not know what she was talking about*.

[*Spot from m to w2*]

W2: *What are you talking about?* I said, stitching away. Someone yours? *Give up whom?* I smell you off him, she screamed, he stinks of bitch.<sup>11</sup> (311, cursivas propias excepto en acotaciones)

Los fragmentos que hemos puesto en cursiva muestran cómo las mismas frases aparecen ligeramente modificadas tanto en contenido como en contexto cuando son repuestas por las distintas voces. La coralidad establece así una perversa y ambigua dinámica de dependencia y diferenciación entre la palabra de las distintas voces. Dependencia, porque solo se puede hablar usando la palabra de los otros; diferenciación,

---

<sup>11</sup> “M1: Le dije: *Déjala*. Juré por lo más sagrado...

(*Foco de M1 a M2*)

M2: Una mañana, mientras estaba sentada cosiendo junto a la ventana abierta, irrumpió en el interior y se dirigió hacia mí. *Déjala, chillaba, es mío*. Se parecía a sus fotografías. Viéndola ahora al natural, por vez primera, comprendí por qué él me prefería a mí.

(*Foco de M2 a H.*)

H: No llevábamos mucho tiempo juntos cuando se olió el asunto. *Echa a esa puta*, dijo, o me cortaré el cuello... (*hipo*)... perdón, te lo juro por Dios. Yo sabía que no podía tener ninguna prueba. Por *eso le dije que no sabía de qué me estaba hablando*.

(*Foco de H a M2.*)

M2: *¿De qué me hablas?*, dije mientras cosía con aire ausente. *¿De alguien tuyo? ¿Dejar a quién? Huele a ti, chillaba, gritó, hiede a puta.*” (385, cursivas propias excepto en acotaciones). Como se ve, gran parte de la musicalidad del texto se pierde en la traducción.

porque en ese repetir siempre está involucrado un transformar y un desmentir. Justamente, los ecos entre las distintas voces aparecen ahí donde la verdad de la ‘narración’ aparece como múltiple y contradictoria.

Si –utilizando el célebre esquema de la comunicación de R. Jakobson– la función expresiva y apelativa están vedados desde el comienzo de *Play*, lo que se nos muestra a lo largo de la primera parte es el fracaso de la función referencial: toda construcción *a posteriori* del lenguaje está manipulada tanto voluntaria como involuntariamente y no es portadora de ‘una’ verdad, sino de una ‘versión’ de la verdad que está siempre en disputa con el lenguaje de los otros. La transformación de la *Erlebnis* en *Erfahrung* fracasa porque no hay un espacio para que la palabra se vuelva puente intersubjetivo cuando casi no hay sujeto que sustentar.

Hasta aquí, la pieza de Beckett podría ser un complejo artificio dramático para expresar un relativismo un poco inocente. Sin embargo, durante la segunda parte este primer planteamiento se radicaliza por completo. Ahora las voces se vuelcan hacia la situación dramática y teatral en sí.

En cuanto a la situación dramática, el testimonio de las voces –que hasta el momento solo tenía un valor biográfico– se resignifica como un testimonio judicial. Un juicio que deviene progresivamente tortura, en tanto no parece tener otro fin que el de obligar a las voces a hablar compulsivamente. Como se señala en la didascalía final:

. . . outside the ideal space (stage) occupied by its victims . . .  
the method . . . is unsatisfactory in that it is less expressive of a unique inquisitor  
than the single mobile spot<sup>12</sup> (318).

Las voces en escena son, literalmente, víctimas de un inquisidor invisible que regula su posibilidad de hablar. De aquí los ruegos y la esperanza de que eventualmente el castigo termine: “W1: Mercy, mercy, tongue still hanging for mercy. It will come . . .”<sup>13</sup> (313). El vuelco hacia la situación dramática se evidencia en el hecho de que las voces

---

<sup>12</sup> “. . . fuera del espacio ideal (escena) ocupado por sus víctimas . . .

El método . . . es insatisfactorio, por cuanto es menos expresivo de un inquisidor único que el simple foco móvil” (400-1).

<sup>13</sup> “M1: Piedad, piedad, la lengua todavía colgando para pedir piedad. Llegará . . .” (390).

elucubren sobre las razones que tiene el inquisidor para hacerlas hablar: “W1: Is that I do not tell the truth, is that it, that some day somehow I may tell the truth at last and then no more light at last, for the truth?”<sup>14</sup> (314). Como vimos, es precisamente esta búsqueda por una ‘verdad’ en el discurso de las voces lo que se ha demostrado imposible durante la primera parte de la obra. En la segunda parte esta impotencia del lenguaje se amplía para incluir a la mirada: “M: Looking for something. In my face. Some truth. In my eyes. Not even.”<sup>15</sup> (318). Como no hay verdad alguna que se pueda escudriñar en las palabras o en el rostro de las voces, el juego se repite en escena una vez más, aunque se nos dan razones para creer que se trata de una repetición *ad infinitum*.

Simultáneamente con este cuestionamiento de la situación dramática por parte de las voces, parece haber un conjunto de enunciados que remiten a la situación teatral en sí, esto es, al hecho de estar siendo parte de una ficción que está siendo representada en un teatro con espectadores. Es posible rastrear múltiples alusiones metateatrales en los enunciados fáticos –“W2: Are you listening to me? Is anyone listening to me? Is anyone looking at me? Is anyone bothering about me at all?”<sup>16</sup> (315) –, en las constantes apelaciones a un ‘you’ o ‘they’ y en las referencias al ‘eye’ que es tanto la mirada del inquisidor como la del espectador. En esta línea, es fundamental el siguiente pasaje:

M: I know, all that was just...play. And all this? When will all this–

...

M: All this, when will all this have been... just play?<sup>17</sup> (314)

Se trata de una nueva vuelta de tuerca al tópico *theatrum mundi*. En la tradición, este tópico alude al hecho de que los individuos deben ejercer roles sociales del mismo modo en que los personajes deben mantenerse apegados a sus partes en una obra dramática. Pero en esta obra el sentido de la palabra ‘play’ adquiere distintas dimensiones.

---

<sup>14</sup> “M1: ¿Será que no digo la verdad, será esto, que algún día, finalmente, podré decir al fin la verdad y entonces ya no habrá más luz por fin, para la verdad?” (392).

<sup>15</sup> “H: Buscando algo. En mi cara. Alguna verdad. En mis ojos. Ni siquiera.” (399).

<sup>16</sup> “W2: ¿Me escuchas? ¿Alguien me escucha? ¿alguien me mira? ¿Acaso alguien se preocupa por mí?” (394).

<sup>17</sup> “H: Ahora lo sé, todo esto no era más que... una comedia. ¿Y todo esto? Cuando todo esto...

...

H: Todo esto, ¿cuándo todo habrá sido todo esto sólo...una comedia?” (392-3).



La obra en tanto que ficción es una ‘play’, una obra dramática. Lo que se relata en la primera parte de la obra (‘all that’) en tanto que experiencia de vida es entendido como un simple ‘juego’ en comparación con la situación en la que se encuentran las voces durante la segunda parte (‘all this’), a la vez que el contenido de ese relato es entendido como parte de una convención dramática (‘play’) en tanto que cliché melodramático. Y si todo eso es un ‘play’ ¿Qué es todo esto (‘all this’)?

Si el tópico aludido establece una equivalencia entre la vida social y el teatro, aquí Beckett parece querer llevar esta relación al estatuto ontológico de la humanidad y su relación con el lenguaje. Solo habla quien es visto y solo es visto el que habla. La mirada del otro –el ojo, el espectador o el foco de luz– es siempre una mirada inquisitoria que interroga y que obliga a hablar. Hablar es someterse ante el otro, pero es también el único fundamento de la experiencia porque cuando no se habla, se es hablado por otros; cuando W1, M o M2 callan, su existencia se reduce a lo que los otros dicen de ellos. No es que el lenguaje no pueda constituir una verdad preexistente, como concluíamos de la lectura de la primera parte, sino que el único fundamento de la verdad es el lenguaje y, por lo tanto, la verdad siempre está en disputa con el lenguaje del otro. El giro que Beckett le da al problema de la experiencia en esta pieza consiste en dejar de preguntarse cómo el sujeto puede transformar la *Erlebnis* en *Erfahrung* a través del lenguaje y explorar cómo la *Erfahrung* por sí sola constituye el único fundamento de la *Erlebnis*. No hay aquí un sujeto moderno que se dé forma ritualmente a través del lenguaje, sino una subjetividad emergente en el juego del lenguaje y en el lenguaje como juego –como posibilidad ritualizada en el drama–. “W1: Dying for dark-and the darker the worse. Strange” (317)<sup>18</sup>. Más allá del lenguaje solo hay oscuridad y en ella el descanso eterno. Pero el descanso eterno no existe. Tampoco la oscuridad, ni el silencio. La oscuridad solo es ‘the darker’ – más oscuro– y el silencio del sujeto es el espacio en donde el otro puede hablar(lo).

En este sentido, las innovaciones formales introducidas en esta pieza van más allá de la mera experimentación. Por un lado, la reducción del personaje a voz busca resaltar el estatuto exclusivamente lingüístico de la experiencia. Así, en la primera parte de *Play* parece desarticularse la noción ritual de la experiencia del drama absoluto –donde el lenguaje era la condensación formal de una serie de elementos anteriores a él (el género, la

---

<sup>18</sup> “M1: muriéndose por la oscuridad... y cuanto más oscuro, peor. Extraño.” (399).

clase, el oficio, la edad, etc) – para abrirse a una experiencia constantemente ‘puesta en juego’ durante la segunda parte, es decir, aferrada únicamente a las reglas del lenguaje. Por otro lado, el uso de la coralidad expone la interdependencia entre las distintas figuras, la ambigua manera en que se diferencian al mismo tiempo que se igualan en el uso de la palabra.

Por lo anterior, la experiencia misma es replanteada como un ‘juego’ –en el sentido inicial que le dimos a este término–, pues surge desde las reglas (las del lenguaje) para recién allí constituirse como acontecimiento y como juego dramático, pues la existencia de las voces se juega como posibilidad en los turnos de habla de cada una.. Pero el lenguaje no es propiedad del individuo ni tampoco expresión de un colectivo: en *Play*, el lenguaje es un espacio en disputa que une radicalmente la existencia del sujeto con la de los otros.

## MÁS QUE MIL PALABRAS: *INVENTAIRES*.

Permítaseme comenzar nuevamente por el título. Un inventario es una lista ordenada y detallada de objetos. Se trata de un género poco visitado por la retórica y, sin embargo, tan antiguo como el Canto II de la *Iliada*. Bien sabemos que la naturaleza del inventario que allí se despliega por más de 800 versos es distinta a la de un inventario de bodega o de una biblioteca ¿Pero en qué consiste exactamente esa diferencia?

En un ensayo del 2008 titulado “El vértigo de las listas” el escritor y semiólogo italiano Umberto Eco reflexiona sobre la importancia histórica de este género y ofrece algunas distinciones que nos pueden ser útiles al momento de leer *Inventaires*. La primera de ellas es entre las listas poéticas y las listas prácticas. Estas últimas

Refieren a objetos del mundo exterior y a una finalidad meramente práctica de nombrarlos y enumerarlos; puesto que son inventarios de objetos conocidos y que existen en la realidad, están acabadas, porque pretenden enumerar todos los objetos a los que se refieren y ninguno más, luego no son alterables . . . (19)

Por el contrario, las listas poéticas no refieren necesariamente a objetos existentes y, además, pretenden dar cuenta de la imposibilidad de expresarlo todo a través del ejercicio vertiginoso de intentar condensar una totalidad inaprehensible a través del lenguaje. Las listas poéticas siempre llevan implicado un etcétera; no pueden escribirse listas realmente inacabables, solo listas inacabadas.

La segunda distinción que creo interesante incluir es entre listas conjuntivas y disyuntivas. La primera de ellas “reúne también cosas distintas que aportan al conjunto una coherencia, ya que es el sujeto mismo el que las ve o están consideradas en un idéntico contexto” (26), mientras que la segunda “expresa una fragmentación, una especie de esquizofrenia del sujeto que concibe una secuencia de impresiones disparatadas sin conseguir atribuirles utilidad ninguna” (*loc. cit.*).

Finalmente, Eco se refiere a la epistemología de las listas en general y a su diferencia con las que podríamos llamar una epistemología taxonómica, es decir, aquella que ordena el mundo por ‘esencia’ según la tradición aristotélica: individuo, especie, género. Por el contrario, la epistemología de las listas ordena el mundo por propiedad. Para Eco, la emergencia de este último tipo de ordenamiento puede responder a dos razones:

La definición por propiedad se usa cuando no se posee aún una definición por esencia (en ese caso es propia de una cultura primitiva que no ha conseguido aún constituir unas jerarquías de géneros y especies) y también cuando una definición anterior por esencia ya no nos satisface (y por lo tanto es característica de una cultura muy madura, y tal vez en crisis, que quiere poner en duda todas las definiciones anteriores) (23)

¿A qué tipo de inventario hace referencia el título de la obra de Minyana y qué consecuencias tiene esto para su interpretación?

\*

“Il pourrait s’agir d’une sorte de ‘jeu’: un ‘marathon’ de la parole: raconter son histoire, tout dire...”<sup>19</sup> (44). Así comienza la didascalía inicial de *Inventaires*. El ‘juego’ al que se hace referencia aquí es de naturaleza muy distinta al que revisamos en *Play*. Si en la obra de Beckett el ‘juego’ alcanzaba dimensiones simbólicas e incluso alegóricas, en esta es posible constatar cierta vocación referencial. En efecto, tanto el funcionamiento del ‘juego’ como los roles asignados dentro de este reproducen un concurso televisivo:

Il y a trois candidates . . . Il y a une animatrice . . . Il y a un animateur . . . Il y a différents signaux sonores et lumineux qui donnent la parole aux candidates (Ils les interrompent également). Il y a, à l’avant-scène, une sorte de guirland lumineuse (demi-circonférence) qui détermine un espace de parole. (Les candidates s’y présentent, au début du spectacle...) <sup>20</sup> (44)

Se utiliza el registro propio del inventario marcado por la ausencia de parataxis y coordinación que se enfatiza con los ‘Il y a’ que anteceden a cada elemento nuevo que se incluye. ¿Pero candidatas a qué? ¿En qué consiste realmente el concurso? La supuesta

---

<sup>19</sup> “Podría ser una especie de ‘juego’ una maratón de la palabra: contar su historia, decir todo...”. De aquí en adelante todas las traducciones serán tomadas de la versión española de Alicia Migdal (véase bibliografía).

<sup>20</sup> “Hay tres candidatas . . . Hay una animadora . . . Hay un animador . . . Hay distintos signos sonoros y luminosos que otorgan la palabra a las candidatas (y que también las interrumpen). Hay, en el proscenio, una especie de guirnalda luminoso (semi-circular) que determina un espacio de la palabra (las candidatas se presentan en él, al principio del espectáculo...)”

referencialidad del ‘juego’ queda truncada por esta ausencia de motivación en los referentes que se incluyen. Tanto el espacio como los personajes se determinan funcionalmente según el rol que cumplen, pero nunca se especifican las normas que regulan los intercambios de estos roles. Los turnos de habla y las dinámicas a las que se someten las candidatas parecen del todo arbitrarias: subir o bajarse de un taburete, sentarse en una silla, tocar un timbre, etc. Como ya anotamos en la Primera Parte de esta investigación, estamos ante un tipo de realismo que no se rige por las normas de verosimilitud de los referentes, sino por las lógicas internas de los significantes: lo que se conserva aquí del juego televisivo es solo su arreglo formal.

Con todo, la única regla que regula las intervenciones de las candidatas tiene relación con su contenido: deben contar su historia, decirlo todo y hacerlo a partir de un objeto que haya sido de vital importancia para ellas. Deben –y esto es lo fundamental– hacer un inventario de sus propias vidas: contar su ‘experiencia’, transformar su vida en palabras. El desafío que se les impone, por tanto, es el de la constitución de una experiencia moderna, esto es, el de la transformación de su *Erlebnis* en *Erfahrung*.

Por lo anterior, el tipo de discurso que predomina en casi la totalidad de las intervenciones es el épico narrativo. Además, pese a que todo el tiempo tenemos tres personajes en escena, es evidente que tanto por la amplitud como por la direccionalidad de los parlamentos estamos ante monólogos. Aquí el monólogo no es ya el discurso de un personaje solo en escena, sino una escena con personajes que están solos con su discurso ¿Por qué no hay diálogo entre estas tres figuras que, como veremos más adelante, comparten mucho más que el mismo espacio? El uso del monólogo no se reserva aquí a la expresión íntima del yo, sino que expresa la ruptura del lenguaje público, aquel que puede someterse a deliberación y, por tanto, portar cierta autoridad. En su lugar aparece un lenguaje privado que, sin embargo, se expresa en un contexto público. Como ya vimos en la Primera Parte a propósito de las tesis de Bauman, esta es precisamente la lógica instalada en los programas televisivos en los que se expone la vida privada de personas comunes y corrientes como si estuviesen revestidas de importancia pública.

Lo anterior nos remite a la clasificación que hace Eco. Evidentemente, un inventario biográfico es necesariamente una lista poética: siempre lleva implicado un etcétera y no necesariamente refiere a objetos reales –ya sea por olvido, manipulación o

incapacidad de quien lo construye—. Menos fácil es determinar si se trata de un inventario conjuntivo o disyuntivo. Como ya vimos, el tipo de clasificación responde a una imagen del sujeto que construye la lista, cuestión del todo fundamental para esta investigación. Si el inventario biográfico que construyen los personajes de *Inventaires* es disyuntivo, es decir, si no pueden articularse bajo un mismo signo social, estaremos ante la imagen de un sujeto fragmentado. Por el contrario, si el inventario es conjuntivo, aparecerá la posibilidad de reconstruir a un sujeto coherente. Veamos.

En el comienzo, nada hay en los nombres de los personajes que nos parezca extraño. Son todos nombres y apellidos de la medianía francesa: Jaqueline Mettetal, Angele Rougeot y Barbara Fesselet. No nos remiten a algo más que la cotidianeidad. Todas son mujeres y, en función de la información que se nos entrega a lo largo de la obra, podemos asumir que todas usan su apellido de soltera, como es costumbre en la cultura francesa para viudas y divorciadas.

En sus primeras intervenciones se nos entregan datos que parecen del todo arbitrarios y que difícilmente podrían integrarse en una capa superior de sentido. Bárbara, por ejemplo:

J'ai bien une collection de cartes postales mais la Bretagne la Suisse le Jura la Côte d'Azur j'ai une carte postale du Mexique je dis toujours ce lampadaire et ma chienne c'est capital ah quand ma chienne mourra ma vie ça été plein de chiens j'adore les chats! Ce soir je boite légèrement c'est passager j'ai toujours adoré danser j'écoute la radio et je danse hier j'ai dansé et pan j'aurais pas dû danser pourtant je m'entraîne avec un vélo de gymnastique dans ma chambre j'ouvre la fenêtre et hop!<sup>21</sup> (47)

Colecciona postales, vive con un perro, le gustan los gatos, le gusta bailar, escucha radio y hace ejercicio ¿Qué importancia pueden tener esta lista para la vida de una persona? De por sí, este tipo de intervenciones no alcanza a articularse como experiencia, como transmisión de una sabiduría o una lección basada en lo que hay de público en lo

---

<sup>21</sup> “Tengo una colección de postales de Bretaña Suiza la Costa Azul tengo una de México pero yo siempre digo que esta lámpara y mi perra son fundamentales para mí ay cuando se muera mi perra mi vida ha estado llena de perros ¡adoro los gatos! Esta noche rengueo un poco es pasajero siempre adoré bailar escucho la radio y bailo ayer me puse a bailar y pum no debería haber bailado sin embargo hago ejercicios con una bicicleta de gimnasia en mi cuarto abro la ventana y ¡arriba!”.

privado. Al contrario, parece ser expresión inmanente de dicha privacidad. Sin embargo, al revisar con detalle la primera intervención de cada una de las candidatas nos encontramos con que, mirándolas desde fuera, empieza a articularse cierta continuidad entre los discursos de cada una de ellas. Por ejemplo, hay algo que aparece por igual en todas: el vestigio somático de algún aspecto doloroso de sus vidas. Jaqueline:

Et si je souris comme ça bêtement la bouche grande ouverte c'est que je suis mal à l'aise ça se porte sur l'estomac une boule dans l'estomac . . . tout le monde me dit: pourquoi tu souris comme ça Jaqueline avec la vie que tu as eue<sup>22</sup> (45-6)

Angela:

j'ai une très mauvaise circulation j'ai les mains gonflées les pieds aussi je me demande si j'ai pas toujours attiré la attention sur mes sourcils pour qu'on oublie mes mains il y a très longtemps que ça circule mal j'ai des tas de problèmes avec ça la circulation et moi j'ai mis ma robe de 1954 je suis ridicule non?<sup>23</sup> (46)

Y finalmente Barbara: “Vous voyez ce que je fais? Je me crispe des mains et plaf les ongles dans la paume c'est assez douloureux ça c'est les séquelles de mes angoisses”<sup>24</sup> (47).

Todas expresan física e involuntariamente la acumulación dolorosa de los hechos que intentan articular a través de sus palabras. Este tipo de paralelismos es uno de los procedimientos predilectos utilizados en la obra que van generando cierta unidad de sentido entre los discursos de las candidatas. De pronto, ya es posible atribuirles un conjunto de etiquetas sociales: son mujeres francesas, de edad avanzada y que han vivido experiencias dolorosas. A través de estos paralelismos entre las intervenciones de las

---

<sup>22</sup> “Si me sonrío así como una boba con la boca toda abierta es que estoy incómoda lo siento en el estómago una bola en el estómago . . . todo el mundo me dice: Jaqueline, por qué te sonreís así ¡con la vida que tuviste!”

<sup>23</sup> “tengo una pésima circulación las manos hinchadas los pies también me pregunto si no habré tratado de llamar la atención sobre mis cejas para que se olvidaran de mis manos hace tiempo que la cosa circula mal tengo una cantidad de problemas con la circulación y voy y me pongo mi vestido de 1954 si seré ridícula ¿no?”

<sup>24</sup> “¿Ven lo que hago? Aprieto las manos y mmm las uñas contra la palma es bastante doloroso esto son las secuelas de mi angustia”.

candidatas, el discurso individual de cada una de ellas se nos va revelando progresivamente como parte de un discurso colectivo que, sin embargo, solo puede reconstruirse desde fuera de quienes lo articulan. Encerradas en la privacidad del monólogo y desposeídas del diálogo, las candidatas reconstruyen, sin saberlo, la memoria de la generación de posguerra francesa, aquella que vivió tempranamente el fin de las guerras mundiales, la guerra de Argelia, la instauración de la Quinta República, por nombrar algunos de los hechos que aparecen tangencialmente referidos por las candidatas. Se trata, además, de una generación que está en retirada tanto si se le mira desde el punto de vista personal –“ANGELE: . . . J’ai plus maman j’ai plus papa plus de mari presque plus de sœurs la cadette si mais elle est à la Guadeloupe alors mes cousins mes oncles mes tantes tous morts!”<sup>25</sup> (47) – como público – “ANGELE: Et ça meurt et ça meurt Simone de Beauvoir Simone Signoret François Truffaut Danny Kaye Romy Schneider Jean Gabin Brejnev Johnny Weismüller . . .”<sup>26</sup> (48) –. Las listas que construyen son, por tanto, conjuntivas y no disyuntivas, aunque dicha conjunción se establece desde fuera de los sujetos que las elaboran.

Dos son los núcleos alrededor de los que se articula este discurso generacional: la violencia y la cultura de masas.

En cuanto a la violencia, quizá el personaje que condensa mejor este aspecto es Barbara:

Ma sœur elle m’a tramatisée papa battait ma mère qui battait ma sœur qui me battait ma grand-mère battait mon grand-père et mon arrière-grand-mère Victoire tout le monde le battait alors le coups dans le gueule ça me connaît et papa s’est battu aussi en 14-18 et en 39-45 il s’était tellement battu avec les Allemands qu’il ne parlait plus<sup>27</sup> (55)

---

<sup>25</sup> “No tengo más papá ni mamá no tengo más marido casi ni hermanas la menor sí pero están en huesos mis primos, mis tíos, mis tías ¡todos muertos!”.

<sup>26</sup> “Y todo se muere se murió Simone de Beauvoir Simone Signoret François Truffaut Dany Kaye Romy Schneider Jean Gabin Brenez y Johnny Wismüller...”.

<sup>27</sup> “Mi hermana la verdad que me traumó papá le pegaba a mi madre que le pegaba a mi hermana que me pegaba a mí mi abuela le pegaba a mi abuelo y a mi bisabuela Victoria todo el mundo le pegaba así que sí de golpes en la jeta y mi papá mismo peleó en la guerra del 14 y en el 39 había peleado tanto contra los alemanes que ni hablaba”.



La violencia se traspa de generación en generación en un espiral interminable que, sin saberlo –o sin hacerlo explícito en su relato–, Barbara reproduce también en su relación amorosa ¿Qué más puede esperarse de los herederos de quienes participaron en las dos guerras más destructivas en la historia de la humanidad? En el caso de Jaqueline y Angele, son sus relaciones maritales las que están determinadas por la violencia de la guerra: la primera conoce a su primer gran amor en un trabajo voluntario de ayuda a los soldados (56) mientras que la segunda es obligada a casarse con un soldado con el que fue gentil durante la guerra (54).

Por otro lado, la cultura de masas se establece como norma tanto de los comportamientos como de las aspiraciones que han guiado la vida de las candidatas. Así lo reconoce Angele en su primera intervención:

Très jeune je m'épilai les sourcils et je les levais les sourcils comme ça vers le haut comme certaines artistes qui les levaient aussi vers le haut je m'étais rendue compte que chaque fois qu'elles les levaient elles les levaient dans des scènes d'amour et juste après le coup du sourcil il y avait le coup du baiser!<sup>28</sup> (46)

El comportamiento adquirido a través del cine y la radio establece el horizonte de deseo de los personajes incluso en el presente: “BARBARA . . . c'est dur de vivre seule comme dit l'autre “somewhere it must be a man a right man for you” j'ais pas pas encore trouvé il doit exister je te recontrai . . .”<sup>29</sup> (49). Precisamente, el concurso televisivo en el cual los personajes toman parte es un producto del avance de la cultura de masas a la que hacen alusión en reiteradas ocasiones. Esta condiciona el modo en el que un discurso generacional puede ser reconstruido. Clausurada la posibilidad de un lenguaje público, la experiencia colectiva deviene la suma de lenguajes privados. La *Erlebnis* de las candidatas debe tomar forma en una *Erfahrung* que, aunque común a todas, no circula en una esfera realmente común. Hacia el final de la obra se plantea una pregunta que hace evidente este

---

<sup>28</sup> “Cuando era muy jovencita me depilaba las cejas y levantaba las cejas así hacia arriba como algunas actrices que las levantaban también hacia arriba me había dado cuenta que cada vez que ellas las levantaban las levantaban en las escenas de amor y que justo después de cada cejazo, ¡venía el besazo!”

<sup>29</sup> “BARBARA . . . es duro vivir sola como dice la canción “somewhere must be a man a right man for you” todavía no lo encontré debe existir en alguna parte a lo mejor te encuentro . . .”

aspecto: “IGOR A votre avis pourquoi avez-vous été choisie?”<sup>30</sup> (59). Ante esta interpelación ninguna toca alguno de los elementos comunes que hemos resaltado hasta ahora, aquellos que les entregarían cierta importancia pública a sus discursos. No, las candidatas se contentan con contestar “BARBARA Parce que je suis intéressante vous m’avez dit que j’étais intéressante!”<sup>31</sup> (*loc. cit.*) y “ANGELE . . . eh bien moi j’ai été choisie parce que je suis sincère”<sup>32</sup> (60). Ser interesante y ser sincera: he ahí los valores que las candidatas creen encontrar en sus palabras.

De esta forma, es posible proponer que uno de los ejes centrales de esta obra es hacer evidente las dificultades de reconstrucción colectiva a través del lenguaje en una época marcada por la crisis que supuso para la generación de posguerra la violencia y la emergencia de la cultura de masas. Mucho más que dar cuenta de un discurso generacional, lo que parece interesar en esta obra es la manera en que ese discurso puede o no ser construido a través del lenguaje. Si la manera en que ha operado tradicionalmente el drama ha sido a través de una epistemología taxonómica en la que los personajes eran caracterizados según una serie de etiquetas que daban cuenta de su lugar en la sociedad – muy señaladamente el género, la edad, el oficio y la clase–, en *Inventaires* vemos desplegada la epistemología de la lista: no es sino a través de la acumulación de propiedades, anécdotas y pequeños gustos que se puede hablar del sujeto. En una época en que lo público solo puede articularse como la suma de lo privado, no hay un lenguaje común que pueda dar cuenta de la vida de un sujeto. En esta misma línea, la utilización del monólogo triple hace evidente que no hay espacio para una construcción colectiva. Su construcción verborreica, caudalosa y paratáctica despliega una manera de entender al sujeto que ya no puede contentarse con recurrir a la taxonomía social, sino que debe reconstruir nuevas categorías a partir del exceso.

Después de gastar cientos de palabras en ‘decirlo todo’ para contar quién es ella, Jaqueline concluye mirando una foto en la que aparece que “Ça c’est moi!”<sup>33</sup> (62). A veces, una imagen dice más que mil palabras.

---

<sup>30</sup> “IGOR Según su opinión, ¿por qué cree que fue elegida?”.

<sup>31</sup> “BARBARA Porque soy interesante ¡usted me dijo que yo era interesante” (*loc. cit.*).

<sup>32</sup> “ANGELA . . . y bueno ¡me eligieron porque soy sincera!”.

<sup>33</sup> “¡Esa soy yo!”.

## **CONCLUSIONES**

A partir de los análisis textuales, dramáticos y temáticos de *Play* e *Inventaires* en relación con la crisis de la experiencia, estamos en condiciones de establecer algunas conclusiones.

En primer lugar, podemos constatar que, por lo menos en las piezas estudiadas, la transformación de las formas dramáticas en el drama contemporáneo –el agotamiento de la forma del drama absoluto– están en directa relación con la concepción de la experiencia que se proyecta. Las innovaciones formales introducidas por ambos autores van más allá de la mera experimentación y responden a una nueva concepción de la relación entre subjetividad y lenguaje. Así, en *Play* el uso de la coralidad y la reducción del personaje a una voz permite proyectar a un sujeto determinado únicamente por el lenguaje y unido indefectiblemente al lenguaje de los otros. Del mismo modo, el tipo de monólogo utilizado en *Inventaires* y la manera en que se construye la caracterización de los personajes a través de este, responde a la crisis del lenguaje público y de las taxonomías sociales.

En segundo lugar, ambas obras exploran cuáles son las posibilidades de construcción de la experiencia a partir de su crisis. En el caso de *Play*, se invierte el orden de los factores de la experiencia moderna: ya no es la *Erlebnis* la que puede constituirse como *Erfahrung*, sino que es en y a través de la *Erfahrung* –tanto propia como ajena– que la *Erlebnis* tiene posibilidad de existencia; es el lenguaje el que da forma al sujeto y no el sujeto el que se da forma a través del lenguaje. Por el contrario, en la obra de Minyana se sigue considerando la posibilidad de construir una *Erfahrung* a partir de una *Erlebnis*; sin embargo, este intento debe someterse a las nuevas condiciones epistémicas posteriores a la crisis de la experiencia caracterizadas por la imposibilidad de articular un lenguaje público que sea más que la suma de los lenguajes individuales. Ante la crisis de la experiencia y la consiguiente crisis del drama, estas dos obras parecen reflexionar sobre el lugar del arte dramático y teatral para construir o reconstruir la experiencia. Mientras que el caso de *Play* se vuelve sobre los elementos propios del drama para ponderar sus límites y posibilidades, en *Inventaires* se introducen aspectos y referentes de la radio, del cine y, sobre todo, de la televisión –principal rival del drama en el siglo XX– exponiendo las condiciones de posibilidad que se establecen dentro de estos para la construcción de una experiencia que sea auténtica transformación de *Erlebnis* en *Erfahrung*, intersección entre lo particular y lo general, lugar en donde las lenguas –*paroles*– puedan devenir lenguaje –*langue*–.

Finalmente, y en directa relación con lo anterior, propongo que del análisis de estas obras pueden desprenderse dos nociones del drama que tienen un rendimiento de más largo alcance: el drama como juego y el drama como inventario.

Considerar al drama como juego y ya no como rito implica un constante cuestionamiento de las estructuras dramáticas tradicionales como formas satisfactorias de condensar la experiencia. Al mismo tiempo, a través de esta concepción se hacen evidentes algunas estructuras sociales que pasan desapercibidas en la cotidianeidad: las reglas de intercambio comunicativo, los roles asignados, las normas conversacionales, etc. Considero, por tanto, que esta concepción del drama lleva aparejada casi siempre una concepción de la existencia misma como juego<sup>34</sup>.

En cuanto al drama como inventario, está directamente relacionado con el agotamiento de las taxonomías sociales desarrolladas en la modernidad. Al no partir de estas preconcepciones de los individuos, toda construcción de la individualidad lleva implicado un etcétera al que la literatura puede acercarse solo asintóticamente. En palabras de Eco: “la lista no es tan sólo un dispositivo lúdico, juego literario, sino más bien una forma de conocimiento, o sea de *desconocimiento*, una crisis del saber establecido” (30). Precisamente en una crisis continua de las categorías heredadas, de la transparencia del lenguaje y de la posibilidad de transformarlo en algo más que información, es decir, en sentido, es que el drama sigue teniendo mucho que decir.

---

<sup>34</sup>En esta misma línea del juego pueden leerse otras obras de Beckett (véase “*Fin de partida* de Samuel Beckett: la soberanía del lenguaje y el juego metateatral” de Carolina Brncic). Del mismo modo, podría leerse *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard Maria Koltès como un despliegue de esta concepción del drama como juego.

## BIBLIOGRAFÍA

### A. OBRAS DRAMÁTICAS

- Beckett, S. “Comedia”. 1963. *Teatro reunido*. Tusquets, 2006. –
- \_\_\_\_ “Play”. 1963. *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*. Faber & Faver, 2006.
- Minyana, P. “Chambres”. (1986). *Chambres, Inventaires, André*. Editions Théâtrales, 1993.
- \_\_\_\_ “Inventaires”. (1987). *Chambres, Inventaires, André*. Editions Théâtrales, 1993.
- \_\_\_\_ “Inventarios”. (1987). *Teatro francés contemporáneo II*. Ediciones Trilce, 1998. Versión digital sin numerar.

### B. TEORÍA DEL DRAMA

- Abirached, R. *La crisis del personaje moderno*. 1978. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 1994.
- Barthes, R. “El efecto de realidad”. 1968. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, 1994, 178-187.
- Feral, J. *Acerca de la Teatralidad*. 2003. Nueva Generación, 2003.
- Hausbi, K y Heulot, F. “Monólogo”. 2005. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. J.P Sarrazac (dir.). Paso de gato, 2013.
- Mégevand, M. “Coralidad”. 2005. *Nuevos territorios del diálogo*. J.P Ryngaert (dir). Paso de Gato, 2013.
- Pfister, M. *The Theory and Analysis of Drama*. 1977. Cambridge University Press, 1998.
- Ryngaert, J.P y Sermon, J. *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. 2006. Paso de Gato, 2016.
- Sarrazac, J.P. “El impersonaje: una relectura de La crisis del personaje”. *Literatura, teoría, historia crítica*, 8, 2006, 353-69.
- \_\_\_\_. “Introducción. Crisis del drama”. 2005. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. J.P. Sarrazac (dir). Paso de Gato, 2013.
- Szondi, P. *Teoría del drama moderno (1980-1950)*. 1954. Dykinson, 2011.

### C. CRISIS DE LA EXPERIENCIA: TEXTOS FILOSÓFICOS Y OTRAS FUENTES.

- Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. 1554. Edición de Francisco Rico. Cátedra, 2005.
- Adorno, T. “Educación después de Auschwitz” (1966) *Educación para la emancipación*. Ediciones Morata, 1988, 79-93 .
- Agamben, G. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. 1978. Adriana Hidalgo editora, 2007.
- Bauman Z. *Modernidad líquida*. 2001. Fondo de cultura económica, 2009.
- Benjamin, W. “El narrador.” 1936. *Iluminaciones IV*. Taurus, 2001, 111-34.
- \_\_\_ “Experiencia y pobreza.” 1933. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1989, 165-75.
- \_\_\_ “Sobre algunos temas en Baudelaire.” 1939. *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia, 2012, 183-243.
- \_\_\_ “Sobre el programa de la filosofía venidera.” 1918. *Obras. Libro II/Vol 1*. Abada Editores, 2007, 162-75.
- Benveniste, E. “De la subjetividad en el lenguaje”. 1958. *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI, 1997, 179-88.
- Eco, U. “El vértigo de las listas”. 2010. *Revista científica de Información y Comunicación*, 2011, Número 8, 15-34.
- Jay, M. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. 2005. Paidós, 2009.
- \_\_\_ “¿Está la experiencia aún en crisis? Reflexiones sobre un lamento de la Escuela de Frankfurt.” *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Ediciones UDP, 2003, 98-118.
- \_\_\_ “Experiencia sin sujeto: Walter Benjamin y la novela.” *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Ediciones UDP, 2003, 65-97
- \_\_\_ “La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva.” *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Ediciones UDP, 2003, 21-38.

\_\_\_ “Roland Barthes y los trucos de la experiencia”. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Ediciones UDP, 2003, 161-81.

Lévi-Strauss, C. *El pensamiento salvaje*. 1962. Fondo de Cultura Económica, 1997.

Montaigne, M. “La experiencia.” 1595. *Los ensayos. Según la edición de 1595 de Marie de Gournay*. Acantilado, 2007, 1589-1671.

#### **D. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA**

Badiou, A. *Beckett. El infatigable deseo*. 1998. Arena Libros, 2007.

Brcic, Carolina. “*Fin de partida* de Samuel Beckett: la soberanía del lenguaje y el juego metateatral”. *Revista Chilena de Literatura*, 2014, Número 86, 51-73.

Esslin, M. “Samuel Beckett and the Art of Broadcasting”. *Encounter*, 1974, 45, 38-46.

Lawley, P. “Stage of identity: from Krapp’s last tape to *Play*”. *The Cambridge Companion to Beckett*. J. Pilling (dir). Cambridge University Press, 1994.

Renaulde, N. “Préface”. *Chambres, Inventaires, André*. Editions Théâtrales, 1993, 6-9.